

El lenguaje del hampa en boca de los dioses: comentario léxico de un fragmento de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*

Susana Guerrero Salazar
Universidad de Málaga

Las intervenciones de los dioses en el enmarque inicial de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* —sobre todo la de Júpiter y Fortuna— se caracterizan por el cenismo, esto es, la mezcla de estilos, que se manifiesta, fundamentalmente, por la alternancia de cultismos, vulgarismos y vocablos del hampa. Esta polifonía, fruto de la mezcolanza léxica, evidencia la parodia del mundo sublime de los dioses y, en último término, de los seres humanos contemporáneos de Quevedo.

La obra comienza cuando Júpiter convoca a los dioses para una asamblea¹. Éstos van llegando de un modo acelerado y un tanto confuso. Una vez congregados, se expresan con términos más propios de maleantes que de divinidades olímpicas².

El primero en tomar la palabra es Marte:

Marte se levantó, sonando a choque de cazos y sartenes, y con ademanes de la carda dijo:

—¡Pesia tu hígado, oh grande coime, que pisas el alto claro, abre esa boca y garla, que parece que sornas!³

La armadura del dios Marte queda degradada con ese *choque de cazos y sartenes*, expresión que nos convierte el uniforme de guerra en

¹ Para el análisis léxico del enmarque final de la obra véase Guerrero Salazar, 1999. El comentario del fragmento inicial de la obra se encuentra en prensa: «*La Hora de todos y la Fortuna con seso*: Léxico marginal y cultismo en la presentación de los dioses», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas* (Instituto de América, Centro Damián Bayón, Santa Fe (Granada), del 25 al 28 de Junio de 1999).

² Para el lenguaje marginal, véase Alonso Hernández, 1972, 1977, 1979. Otros componentes de la lengua burlesca de Quevedo, en Arellano Ayuso, 1984, pp. 159-201; Cuevas García, 1986.

³ Seguimos la edición de López Grigera, 1987, quien ha transcrito y modernizado el texto de la edición de Zaragoza (1650), ejemplar R/19322 de la Biblioteca Nacional y ha introducido en cursiva las adiciones y enmiendas de los manuscritos M y P. A partir de ahora citaremos de forma abreviada como *La Hora*.

una especie de trasto. El sintagma *de la carda*, literalmente, se refiere al oficio de cardar la lana; pero, en sentido metafórico, el *Diccionario de Autoridades*⁴ recoge la acepción «los que son de una cuadrilla de valentones, rufianes o que tienen otro modo de vida malo y vicioso». Alonso Hernández en el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* explica que a los rufianes y valentones se les llamaba *gente de la carda* «porque muchos de ellos procedían de los cardadores o pelaires que acababan dándose a la vida rufianesca»; con el tiempo, el término *carda* se generalizó y acabó por significar ‘valiente’.

Marte se dirige a Júpiter en el tono en que lo haría un personaje del hampa⁵.

La construcción *coime del alto y coime de las clareas*, en lengua de germanía, vale por ‘Dios’. No obstante, el término *coime* es polisémico, pues se refiere al «señor de la casa» y al «garitero que tiene a su cuidado el garito o casa de juego pública» (*Aut*). Del mismo modo, en la jerga del hampa, *garlar* significa hablar; *sornar* vale por dormir.

A continuación, Júpiter, divinidad de los fenómenos atmosféricos, sostiene en su mano el rayo temido. Su imagen queda ridiculizada:

Júpiter, que se vio salpicar de jacarandinas los oídos, y estaba, siendo verano y asándose el mundo, con su rayo en la mano haciéndose chispas, cuando fuera mejor hacerse aire con un abanico, con voz muy corpulenta dijo:

— Vusted envaine y llámenos a Mercurio.

La palabra *jacarandina* —derivada de *jácara* y ésta de *jaque*— significa propiamente la lengua de los rufianes y, por extensión, de ladrones, prostitutas, valentones, etc.; a veces hace de sinónimo de *germanía* o alude a una reunión de jaques y rufianes, pero lo más frecuente es que se emplee para designar el tipo de lenguaje en que solían escribirse las *jácaras*, composiciones que reflejan el habla característica de los personajes del hampa.

A Júpiter tradicionalmente se le ha representado sentado en un trono de oro, con aire de gran majestad y esgrimiendo en la mano el rayo, símbolo del castigo y de la cólera divinas. Precisamente el rayo y el cetro son los atributos que lo diferencian de otros dioses inferiores. Sin embargo, Quevedo se burla de esta imagen tópica y ridiculiza la actuación del dios. El arte del caricaturista consiste, en este caso, en captar el movimiento grotesco, a veces imperceptible, y hacerlo visible mediante una exageración (*siendo verano y asándose el mundo*).

En cuanto a los términos *voz* y *corpulenta*, Schwartz Lerner⁶ destaca que forman un enunciado claramente contradictorio. El lexema *voz* está visto como un objeto corpóreo, ya que el adjetivo *corpulento* sólo

⁴ Citaremos con la abreviatura *Aut*.

⁵ Quevedo caracteriza a Marte como un personaje del hampa en varias ocasiones. Véase el soneto 536, vv. 7-8. Seguimos la edición de Blecua, 1990.

⁶ Schwartz, 1984, pp. 135-36.

se combina en la lengua con sustantivos que poseen un sema de «corporeidad».

La forma *vusted* es característica de la lengua rufianes. Mercurio, el dios mensajero de los dioses, tampoco se libra de la caricatura quevedesca:

... con su varita de jugador de manos y sus zancajos pajarillos, y su sombrero hecho a horma de hongo, en un santiamén y en volandas, se le puso delante. Júpiter le dijo:

– ¡Dios virote, dispárate al mundo! Tráeme aquí en un abrir y cerrar de ojos a la Fortuna, asida de sus arrapiezos.

Luego el chisme del Olimpo, calzándose dos cernícalos por acicates, se desapareció, que ni fue visto ni oído, con tal velocidad, que verle partir y volver fue una misma acción de la vista.

Uno de los temas fundamentales en torno a los que ha sido estructurada la figura de Mercurio es la potencia de lo pequeño: Mercurio es un «pequeño diosecillo» (*puer aeternus*), mensajero e intérprete de la voluntad divina⁷, aspecto que se resalta mediante la acumulación de diminutivos.

En este fragmento de *La Hora*, Quevedo se está burlando de la iconografía de Mercurio. El papel de árbitro de este dios se simboliza por el caduceo que Apolo le regaló, objeto que tenía la propiedad de apaciguar las querellas y reconciliar a los enemigos; además, poseía un carácter emblemático, estaba coronado por dos alas (que anunciaban el mundo olímpico) y enroscado abajo por dos serpientes (que simbolizaban su origen incestuoso), una de las cuales se dirigía hacia arriba mientras que la otra miraba hacia abajo. Sin embargo, el caduceo en la mano derecha, que era emblema de ministro conciliador, queda convertido en este fragmento en una *varita de jugador*. Además del efecto burlesco del diminutivo *varita*, el término *jugador* nos recuerda que Mercurio fue considerado dios de los tramosos.

Los talones alados que lo caracterizan han sido transformados en *zancajos pajarillos*⁸. Cabe destacar que la voz *zancajo* sugiere la frase proverbial *roer los zancajos*, que significa «murmurar», lo que conecta con el sintagma *chisme del Olimpo* que comentaremos a continuación.

⁷ Garagalza, 1990, pp. 36-37.

⁸ En el romance satírico 680, hay unos versos que conectan con este fragmento: «Mercurio se me voló, / diosecito de plumajes, / él, que lleva por el viento / pajaritos carcañales» (vv. 105-108). Los diminutivos *diosecito* y *pajaritos* potencian su función desmitificadora y, no sólo hacen alusión a la condición de Mercurio como dios de segunda clase, sino que también degradan su función de mensajero y prudente consejero. El término *carcañal*, además de significar «la parte posterior de la planta del pie» (con lo que Quevedo está aludiendo a las alas con las que tradicionalmente se representa a Mercurio), posee unas connotaciones despectivas, pues Covarrubias comenta que «se toma por la concupiscencia y la parte postrera e inferior del hombre». En el lenguaje de germanía, el término *carcañales* hace referencia a la frase hecha «tener o no tener carcañales», derivada de la expresión «tener el seso en los carcañales», que significa «estar cuerdo» o, en la construcción negativa, «estar loco».

El petaso alado, sombrero que usaban los romanos para viajar y que es atributo de Mercurio por ser el dios de los caminos, está también degradado mediante un diminutivo (*sombrerillo*) con valor similar al anterior. No obstante, el efecto burlesco mayor se consigue por la recurrencia al mundo vegetal, que lleva a nuestro autor a asimilar la forma del sombrero a la de un hongo⁹.

El apodo *dios virote* evoca la rapidez de Mercurio, pues el *virote* es una especie de flecha para cazar conejos; no obstante, el *Diccionario de Autoridades* recoge otra acepción: «el mozo soltero, ocioso, paseante y preciado de guapo»¹⁰.

Otro sintagma peyorativo que Quevedo atribuye a Mercurio es el de *chisme del Olimpo*, pues con él se destruye la concepción tradicional que lo consideraba el dios del lenguaje y, especialmente, del lenguaje simbólico. Las connotaciones del término *chisme* degradan al dios, pues éste se nos presenta como un personaje que trata sobre cosas de poca importancia y que murmura con el fin de indisponer a unos contra otros. Con esta última acepción se quiebra, o —mejor dicho— se invierte, el papel conciliador propio de Mercurio.

Tampoco se quedan atrás los términos *cernícalos* y *acicates*. El primero ha sido escogido por su matiz despectivo, pues estas aves de rapina, especie de halcones pequeños de uñas negras, se han considerado tradicionalmente animales antiestéticos y repugnantes, que evocan el robo y la codicia¹¹. El segundo, *acicates*, alude a las espuelas de la gineta e impone el sema de ‘velocidad’ sobre Mercurio, lo que conecta con la orden que le ha dado Júpiter (*dispárate al mundo*) y con las frases hechas que se introducen en el fragmento (*en un santiamén, en volandas, en un abrir y cerrar de ojos, ni visto ni oído*).

Júpiter, que ve que la Fortuna no lleva a cabo de modo equitativo el reparto de los bienes que él había dispensado, ha ordenado a Mercurio que traiga a la diosa *asida de sus arrapiezos* («harapos»). Nos encontramos ante el tópico de la Fortuna insensata, que atribuye dones sin orden ni concierto. Para la descripción de la diosa, Quevedo reúne todo el acervo de atributos que tradicionalmente se le aplicaban, pero

⁹ Quevedo se burla del sombrero de Mercurio en otras ocasiones. Por ejemplo, en la jácara 860, se le reta por la *gorra*, término que conecta con la expresión «meterse de gorra» («meterse donde no se debe sin ser llamado»), que se utiliza en la última referencia a Mercurio de *La Hora*: «Mercurio, teniendo sombrerillo, se metió de gorra con Venus, que estaba sepultando debajo de la nariz a puñados rosquillas y confites» (p. 224). Además, *gorra* es voz de germanía que significa «estafa» y «estafador»; por medio de este juego, Quevedo transforma el hecho físico de llevar sombrero en la connotación moral de caradura. Este juego dilógico se reitera también en el poema 701: «La gorra, yo me lo soy, / y en mis tripas me la llevo, / porque a comer y cenar / jamás he sido sombrero» (vv. 29-32).

¹⁰ Hay otras connotaciones del término *virote* que aquí no proceden pero que Quevedo utiliza en otros contextos.

¹¹ En el baile 865, Quevedo emplea el término *cernícalo* para referirse a un alguacil que limpiaba de ratones (‘ladrones’) a toda España; como al cernícalo se le considera un buen cazador, sólo que posee las uñas blancas y no negras como el ave: «Vimos a Diego García, / cernícalo de uñas blancas» (vv. 9-10).

caricaturizados¹². Asistimos a la parodia de su papel como diosa griega, de sus atributos y también de su acompañante, la Ocasión¹³.

Mercurio ha sufrido también una transformación total, el *chisme del Olimpo* vuelve *hecho mozo de ciego y lazarillo*. El dinamismo se paraliza de cuajo; ahora, nuestro dios, en su servilismo hacia los otros dioses, debe hacer de acompañante a la diosa Fortuna pues, según la tradición, es ciega. El sintagma *mozo de ciego y lazarillo* no hace sino amontonar más carga de negatividad sobre Mercurio, dado que connota la idea de pícaro, muerto de hambre, etc.:

Volvió hecho mozo de ciego y lazarillo, adestrando a la Fortuna, que con un bordón en la mano venía tentando y de la otra tiraba de la cuerda que servía de freno a un perrillo. Traía por chapines una bola sobre que venía de puntillas y hecha pepita de una rueda que la cercaba como centro, encordelada de hilos, trenzas y cintas, cordeles y sogas, que con sus vueltas se tejían y destejían.

La Fortuna se nos presenta como una ciega harapienta que anda apoyándose en un bastón y guiada por un *perrillo*, término en el que el diminutivo despectivo contribuye aún más a la degradación de la escena. El término *bordón* sugiere, además, la palabra *bordonera*, que en el léxico del hampa es una prostituta de baja calidad. La esfera sobre la que esta diosa se solía representar, símbolo de universalidad y de dominio, queda desmitificada, pues se nos presenta como una *bola* que sustituye a un elemento tan vulgar como los *chapines*, calzado con suela de corcho, propio de las mujeres que, cuando era muy llamativo, se consideraba característico de las prostitutas¹⁴ (al igual que el guardainfante o el moño con el que al principio de la obra se introduce a Venus)¹⁵.

¹² Quevedo atribuye a la diosa Fortuna un tratamiento burlesco en diversos poemas: 519, vv. 12-14; 654, vv. 37-40; 561, vv. 1-4 y 10; 596, vv. 9-11; 601, vv. 5-8; 627, vv. 7-12. Destacamos el 669, denominado *Letra satírica a la Fortuna* y el 736, *Desengañada exclamación a la Fortuna*; en ambos la degradación del personaje es similar a la que acontece en *La Hora de todos* y *La Fortuna con seso*.

¹³ Al comienzo de la obra, Júpiter reprocha a la diosa la injusticia de sus actuaciones. La Fortuna se defiende, negando que actúe como fuerza ciega, pues ella no encarna sino la negligencia humana. Finalmente, nuestro autor, mostrando una actitud que enlaza con el senequismo y la filosofía estoica, culpa a los que padecen los sinsabores de la vida y se quejan de la Fortuna, pues son ellos los responsables verdaderos de su suerte. Lo que hace Quevedo es alegorizar en esta obra la inestabilidad de un mundo en crisis que está sometido a perpetuo cambio, salvaguardando, simultáneamente, el libre albedrío que permite al hombre oponerse a la diosa, que ya no es el destino inexorable o el ciego azar. Por esta razón, podemos decir que, al mismo tiempo que la Fortuna proporciona a nuestro autor los resortes para burlarse de la fábula mitológica y de la astrología, su relación con la Providencia sirve para proponer el tema —tan discutido en el Barroco— de la libertad / predestinación. Por tanto, la Fortuna sufre en *La Hora* un proceso similar al que sufrió Júpiter en *Los sueños*, obra en la que, bajo el disfraz del dios olímpico, se vislumbra el comportamiento del cristiano.

¹⁴ Para la relación del chapín con la prostituta véanse los poemas: 633, v. 25; 768, v. 33; 787, v. 24; 853, v. 1136; 875, v. 614.

¹⁵ «Entró Venus haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a medio afeitar la geta, y el moño, que la encorrobaba de pelambre la cholla, no bien encasquetado por la prisa» (*La Hora*, p. 63).

La parodia de esta diosa se completa con la de su acompañante, su criada la Ocasión, divinidad alegórica de la oportunidad, la cual disponía el momento más favorable para obtener éxito en todas las empresas. El emblema CXXI que recoge Alciato, *In occasionem*, la representa como mujer con un solo mechón en la parte anterior de la cabeza, con el fin de que, una vez que se nos presenta, podamos asirla; por la parte posterior está calva, para que, si la dejamos pasar, no podamos ya recuperarla; uno de sus pies descansa sobre una rueda que gira a gran velocidad y otro queda en el aire para significar que pasa rápidamente; lleva en su mano una navaja que indica que es más aguda que toda agudeza y que, al ser fugitiva, es necesario apresarla en el momento en que se nos ofrece y cortar todos los obstáculos, pues, una vez que pasa, son vanos los esfuerzos por alcanzarla.

La parodia quevediana sobre la Ocasión es contundente:

Detrás venía como fregona la Ocasión, gallega de *coram vobis*, muy gótica de facciones, cabeza de contramoño, cholla bañada de calva de espejuelo, y en la cumbre de la frente un solo mechón, en que apenas había pelo para un bigote; era éste más resbaladizo que anguilla, culebreaba deslizándose al resuello de las palabras. Echábasele de ver en las manos que vivía de fregar y barrer y vaciar los arcaduces que la Fortuna llevaba.

En primer lugar, destacamos el término *fregona*, que alude a su condición de criada de la Fortuna. Sus manos delatan que se trata realmente de una criada que desempeña las tareas de barrer, fregar, etc., las cuales sumen al personaje en un contexto puramente costumbrista. La imagen de vaciar los arcaduces conecta con el romance 746, en el que la Fortuna sufre un proceso de animalización que la asemeja a las mulas que hacen girar las norias de agua¹⁶.

El vocablo *gallega* está adjetivado¹⁷, conformando así una construcción sintáctica paralela a la de *gótica de facciones*, que analizaremos a continuación. El sintagma *coram vobis* es una expresión latina ya instalada en la lengua popular: «Equivale a presencia buena y grave: y así del que es bien hecho y de buen talle, disposición y persona, o que afecta gravedad y compostura en ella, se dice que tiene gran coramvobis» (*Aut*). Este término posee una connotación chistosa que designa el aspecto general de una persona, sobre todo si es gruesa, corpulenta y afecta gravedad. No obstante, en la obra de Quevedo suele referirse a la cara¹⁸. La incrustación del elemento latino en el texto burlesco crea un efecto sorprendente, ya que causa la ruptura del código lingüí-

¹⁶ Así se dice de la Fortuna en el romance 746: «bestia de noria, que, ciega, / con los arcaduces andas» (vv. 5-8).

¹⁷ De hecho, nuestro autor utiliza el vocablo *gallega* en el romance 771, cuando, describiendo a Hero, la llama «Corita en cogote / y gallega en ancas» (vv. 29-30), estableciendo así una antítesis entre dos términos para el contrapuestos: *corita* «falta, escasa» y *gallega* «abundante»; en realidad, *corito* era un nombre que se daba a los montañeses y vizcaínos (Cov. y *Aut*) y que significaba «descogotado, sin cogote, de cogote llano».

¹⁸ Véan los poemas 580, v. 6; 741, v. 89; 745, v. 89; 760, v. 78; etc.

stico que se viene usando y traslada jocosamente el significado y la función originaria de la expresión.

Similar a la construcción *gallega de coram vobis* es el sintagma *gótica de facciones*; el término *gótico*, aunque en germanía significa «noble, ilustre»¹⁹, Quevedo lo emplea en muchas ocasiones con el significado de grande, gordo, enorme, grosero, bárbaro, etc.²⁰.

Otra creación léxica digna de destacar es el término *contramoño*, que adquiere su significado pleno conjugado con lo que sigue, *cholla bañada de calva de espejuelo*, que utiliza el término vulgar *cholla* referido a la cabeza y que hace alusión a la calva de la Ocasión²¹, brillante y resbaladiza como la de un espejo.

El mechón de la diosa es comparado despectivamente con un bigote escaso (por su poca densidad) y con una anguila (por lo resbaladizo), pez de connotaciones negativas, además (Covarrubias, comentando a su vez a Alciato, habla de la simbología de este pez inmundo que se cría en el agua cenagosa: «Los que con facilidad quiebran sus palabras y se quitan dellas con delgadezas y sutilezas son comparados a las anguillas lúbricas y deleznales, que presas se escurren de entre las manos»).

Continuando con el enmarque inicial, una vez que entran en escena la Fortuna y la Ocasión, los dioses muestran *mohína* («enfado») y algunos incluso asco, sin duda, por el aspecto vulgarizado que presenta la diosa del destino. La Fortuna inicia así su discurso, *con chillido desentonado, hablando a tiento*:

Todos los dioses mostraron mohína de ver a la Fortuna y algunos dieron señal de asco, cuando ella, con chillido desentonado, hablando a tiento dijo:

— Por tener los ojos acostados y la vista a buenas noches, no atisbo quien sois los que asistís a este acto, empero seais quien fuéredes, con todos hablo y primero contigo, oh Jove, que acompañas las toses de las nubes con gargajo trisulco. Dime, ¿qué se te antojó ahora de llamarme, habiendo tantos siglos que de mí no te acuerdas? Puede ser que se te haya olvidado a ti y a esotro vulgo de diosecillos, lo que yo puedo y que así he jugado contigo y con ellos como con los hombres.

Como comenta Alarcos García²² la construcción «hablar a tiento» supone una parodia de la frase hecha «andar a tiento», que significa «tantear o reconocer el camino», que es lo que hace la Fortuna con su bastón.

¹⁹ El *Diccionario de Autoridades* recoge esta acepción de «noble, ilustre» e indica que Juan Hidalgo la incluye en su vocabulario, pero no aparece.

²⁰ Así ocurre en el poema 745, vv. 95-96: «muy menudo de faciones / y muy gótico de espaldas». Concretamente se aplica a las gallegas en el romance satírico 749, v. 141.

²¹ Quevedo utiliza esta misma imagen en el poema 703, vv. 45-48 «Yo he visto una calva rasa, / que dándola el sol relumbra, / calavera de espejuelo, / vidriado de las tumbas».

²² Alarcos, 1955.

Schwartz Lerner²³ explica también que el enunciado metafórico *tener los ojos acostados* connota una frase hecha que no está explicitada («dormir los ojos» «frase con que se expresa que uno los entreabre, por dar a entender algún afecto, que quiere y tiene ánimo de significar», *Aut*); además los *ojos dormidos* se refieren también a la mirada lánguida de las coquetas²⁴. El lexema *ojos* resulta personificado por su relación con *acostados*; no expresa directamente que la Fortuna esté ebria (por aquello de que los ojos de los borrachos están medio cerrados) sino que es ciega; sin embargo, la idea de embriaguez queda aludida (de hecho, a continuación, Júpiter la llama *borracha*). Esta idea se completa con el siguiente enunciado (*la vista a buenas noches*), que también utiliza una frase hecha.

Todo el discurso que pronuncia la Fortuna mezcla recursos y registros diferentes, lo cual se aprecia en los cultismos y vulgarismos: comienza con unas frases hechas desautomatizadas («tener los ojos acostados», «quedarse a oscuras») que pertenecen a un nivel léxico vulgar, al igual que el verbo *atisbar*, que, según el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, significa «mirar recatada y disimulada pero atentamente algo; vigilar; fisgar, descubrir»²⁵; los términos *asistir* y *acto* son dos latinismos neologizantes; el vocativo *Jove* es también un latinismo; la palabra *fuere* es un arcaísmo, como la conjunción *empero*; el sintagma *gargajo trisulco* reúne en sí mismo los dos niveles opuestos: *gargajo* es vulgar y *trisulco* es culto.

Este vocabulario es totalmente impropio en boca de una diosa, pero constituye un recurso fundamental en el que se apoya Quevedo para llevar a cabo la burla. Por eso Marte llama anteriormente a Júpiter *coime*, apelativo vulgar que contrasta con el epíteto que usa la Fortuna, que lo apostrofa mediante el latinismo *Jove* (posteriormente lo llamará *supremo atronador*), creando así una frase de invocación que es modelo del procedimiento retórico más generalizado para la creación de la parodia, el cual consiste en unir palabras de niveles opuestos, incluso dentro de un mismo sintagma.

El lexema *trisulco* despierta en el receptor competente reminiscencias de textos poéticos prestigiosos, pues *Ignis trisulcus* es el rayo, atributo de Júpiter²⁶.

El texto elabora las características ya conocidas del dios (jefe de los fenómenos atmosféricos: reúne las nubes, envía la lluvia, lanza el rayo y desciende en él), sólo que los atributos tradicionales están vistos desde otro ángulo. En el enunciado que comentamos, se ha independizado el lexema *nubes*, ya que al unirse con *toses* ha recibido un

²³ Schwartz, 1984, pp. 157-58.

²⁴ Véase la nota 33 de la edición de *La Hora* de Bourg, Dupont y Geneste, 1987, p. 156.

²⁵ El mismo Quevedo comenta en su *Discurso de todos los diablos* que *atisbar* es voz de pícaros: «La Dueña con zancos de fuego, le seguía, atisbando (como dicen los pícaros) todo lo que pasaba» (Buendía, 1986, p. 222).

²⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, II, vv. 848-849.

clasema humano. Ya Júpiter no produce el trueno, sino que éste es visto como *toses*, con la consecuente personificación del lexema.

La segunda metáfora, *gargajo trisulco*, se origina, según Schwartz Lerner, en el sintagma anterior, *toses de las nubes*, que impone una isotopía en el plano de los conceptos de superficie. La secuencia *trueno-rayo*, que es temporal, está representada por las acciones que son también consecutivas de *toser* y *gargajear* (o *expectorar*). La primera personificación, *toses*, genera la correspondencia *rayo-gargajo*, esperada en el contexto pragmático. No hay otro sema en común entre estos dos lexemas, sino el de 'sonoridad'. Más que la semejanza entre los referentes denotados, unidos por este rasgo semántico común, lo que aclara el motivo de la metáfora es la relación con el primer segmento de la frase. El plano prosaico establecido por los lexemas *toses-gargajos* contrasta con el adjetivo final *trisulco*, que por ser cultismo y palabra poética acentúa la tensión del enunciado total.

La Fortuna se dirige a Júpiter y al resto de los dioses con tono descarado e insultante: *esotro vulgo de diosecillos*, sintagma del que destacamos, por un lado, el término *vulgo*, que, en germanía, significa «mancebía» y, por otro, el uso del diminutivo *-illo* que, como en ocasiones anteriores, posee un valor desmitificador.

Tras jactarse la diosa de haber jugado con los dioses, Júpiter, *muy prepotente*, le responde insultándola y la tilda de *borracha* y de *loca*. Mediante el tópico del mundo al revés, se nos manifiestan las absurdas actuaciones de la diosa:

Júpiter, muy prepotente, la respondió:

—Borracha, tus locuras, tus disparates y tus maldades son tales que persuades a la gente mortal que no hay dioses y que el cielo está vacío y que yo soy un dios de mala muerte. Quéjanse que das a los delitos lo que se debe a los méritos y los premios de la virtud al pecado, que encaramas en los tribunales a los que habías de subir a la horca, que das las dignidades a los que habías de quitar las orejas, que empobreces y abates a quien debieras enriquecer.

En este fragmento, Quevedo juega con la frase hecha «ser de mala muerte», cuyo significado («ser muy poca cosa») no puede ser aplicado de un modo literal a un dios inmortal más que para producir una incongruencia burlesca.

La Fortuna, demudada y colérica, dijo:

— Yo soy cuerda y sé lo que hago y en todas mis acciones ando pie con bola. Tú que me llamas inconsiderada y borracha, acuérdate que hablaste por boca de ganso en Leda, que te redamaste en lluvia de bolsa por Dánae, que bramaste y fuiste *inde toro pater* por Europa, que has hecho otras mil cien picardías y locuras y que todos esos y esas que están contigo han sido avechuchos, urracas y grajos, cosas que no se dirán de mí²⁷...

²⁷ Continúa el fragmento con las quejas de la Fortuna ante la insensatez de los humanos.

La Fortuna se defiende de las acusaciones de Júpiter. Quevedo recurre otra vez a una frase hecha, «andar pie con bola», que *Aut* explica como «lo mismo que vivir sin hacer exceso, con regla y medida, ajustándose a lo que uno puede y debe, según su calidad y estado, sin exceder, de modo que ni sobre ni falte»; esta frase se quiebra porque se cumple en su sentido literal, ya que la Fortuna anda exactamente con los pies sobre una bola.

A continuación, la diosa parodia las mismas imágenes de las metamorfosis de Júpiter que Quevedo recrea en su poesía. En primer lugar, la fábula de Leda —esposa del rey Tindáreo—²⁸ a quien sedujo Júpiter convertido en un cisne, con cuyo canto la atrajo, consiguiendo así que la joven lo escuchara y lo cogiera²⁹. La frase hecha «hablar por boca de ganso» queda rota en su sentido de «hablar usando palabras e ideas de otros», puesto que se cumple de nuevo en su sentido literal³⁰; este juego es reiterado para el mismo mito en otras ocasiones³¹.

En segundo lugar, queda referida la fábula de Danae³²; la joven fue encerrada por su padre en una torre para que ningún varón pudiese llegar a ella, dado que le habían vaticinado que el hijo de ésta lo asesinaría; Júpiter, enamorado de ella, se transformó en lluvia de oro, cuyas gotas se metieron por las tejas, cayeron en el regazo de la joven y la dejaron embarazada³³. La metamorfosis de Júpiter en lluvia de oro se introduce mediante una metátesis vulgar del verbo *derramar* (*redamaste*); la metonimia de *bolsa* por *oro* introduce, irónicamente, una referencia prosaica que es incompatible con el mundo del mito y que no hace sino introducir el aspecto económico en las relaciones amorosas, que quedan transformadas en amores lupanarios³⁴ o —en palabras de Ignacio Arellano³⁵— en un simple «trueco interesado».

De todas las transformaciones de Júpiter, la que parece gustar más a Quevedo —si atendemos a las recreaciones del mito en poesía³⁶— es la de Europa³⁷. A este mito se refiere Quevedo mediante el verso virgi-

²⁸ Véanse referencias al mito de Leda en los poemas 54, vv. 12-14; 682, vv. 205-208; 690, vv. 61-68; 768, vv. 129-130.

²⁹ Virgilio, *Eneida*, VIII, v. 130.

³⁰ Quevedo en su *Pregmática que este año de 1600* se ordenó incluye esta frase hecha entre las que deben suprimirse (García Valdés, 1993, p. 152).

³¹ Lo mismo ocurre en el romance 682: «Habló por boca de ganso / a Leda, y con la tramoya / de plumas blancas y pico, / dios avechicho, engañóla» (vv. 205-207).

³² Referencias a la fábula de Danae pueden verse en los poemas 453, vv. 12-14; 536, vv. 9-11; 682, vv. 189-204, 213-220; 768, vv. 133-136.

³³ Ovidio, *Metamorfosis*, IV, vv. 610-612.

³⁴ Lo mismo ocurre en el soneto 536: «Volvióse en bolsa Júpiter severo; / levantóse las faldas la doncella / por recogerle en lluvia de dinero» (vv. 9-11) y en el romance 682: «en precio se llovió Jove, / para gozar a la otra, / que en la torre, como tordo, / pasaba la vida tonta» (vv. 189-192).

³⁵ Arellano, 1984, p. 189.

³⁶ Al rapto de Europa se refiere Quevedo tanto en la poesía seria como en la burlesca. Véanse los poemas 54, vv. 12-14; 137, vv. 5-8; 146, vv. 1-3; 221, vv. 1-8; 222, vv. 1-8; 453, vv. 12-14; 498, vv. 1-4; 673, vv. 41-44; 682, vv. 221-268; 690, vv. 61-68; 768, vv. 131-132.

³⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, II, vv. 833-875; III, vv. 1-5.

liano *Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*, con el que se juega, como si el ablativo *toro* (de *torus*, 'lecho') fuese homónimo de *taurus* 'toro'³⁸.

El fragmento contiene también una alusión despectiva a los dioses, *esos y esas que están contigo*, a los que se les aplican tres términos despectivos: *avechuchos*, *urracas* y *grajos*. El sustantivo *avechucho* es un término rústico que define Covarrubias como «ave de mal talle, que no es conocida ni se le sabe nombre»; Quevedo, en otras ocasiones, utiliza este mismo vocablo para otros personajes mitológicos³⁹; en este contexto se refiere a Júpiter y a su transformación en águila para raptar a Ganimedes⁴⁰; de hecho, *La Hora de todos y la Fortuna con seso* acaba con una alusión a esta fábula⁴¹.

Mediante el término *urracas*, que con frecuencia se aplica «cuando una mujer es gran habladora...» (*Aut*), se alude al episodio de las Piérides, nueve muchachas tan hábiles en el canto que osaron competir con las Musas, pero fueron vencidas y, como castigo, transformadas en urracas⁴².

En cuanto a los *grajos*⁴³, posee también un carácter peyorativo, pues, como el cuervo, su color negro, su grito lúgubre y el hecho de que se alimenten de animales muertos, lo convierten en un pájaro de mal agüero, al que, tradicionalmente, se le asocia con la suciedad y el mal olor.

Tras culpar a los hombres de sus destinos, la Fortuna cede la palabra a la Ocasión, quien comunica al resto de los dioses su cometido, que no es ni más ni menos el que la tradición le encomendaba, sólo que cargado de connotaciones obscenas y burlescas:

Esta criada me ha servido perpetuamente y no he dado paso sin ella: su nombre es la Ocasión. ¡Oídlas!, ¡aprended a juzgar de una fregona!

Y desatando la tarabilla la Ocasión, por no perderse a sí misma, dijo:

— Yo soy una hembra que me ofrezco a todos: muchos me hallan, pocos me gozan. Soy sansona femenina que tengo la fuerza en el cabello: quien sabe asirse a mis crines, sabe defenderse de los corcovos de mi ama; yo la

³⁸ Este mismo verso (Virgilio, *Eneida*, II, v. 2) es utilizado por Quevedo en el poema 767, v. 85.

³⁹ Al ave Fénix se la llama *avechucho de matices* (poema 700, v. 25); a Júpiter *dios avechucho* (poema 682, v. 208), aludiendo a su transformación en cisne para conquistar a Leda; este mismo sintagma se vuelve a atribuir a Cupido (poema 710, v. 59).

⁴⁰ Ganimedes estaba considerado el más bello de los mortales. Hay varias versiones sobre el rapto de Ganimedes, pero la más extendida y la que usa Quevedo es la que cuenta cómo Júpiter, metamorfoseado en águila, lo robó del monte Ida, donde el joven príncipe troyano se hallaba de cacería (Homero, *Iliada*, V, v. 265; XX, v. 232; Virgilio, *Eneida*, I, v. 28; V, v. 253; Ovidio, *Metamorfosis*, X, v. 255). Véanse las referencias a la fábula de Ganimedes en los poemas 352, vv.1-4; 787, vv. 72-80.

⁴¹ Este es el último párrafo del enmarque final de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*: «—¡Esto es despedir a Ganimedes, y no reprensiones! Dióles licencia, y hartos y contentos se afufaron, escurriendo la bola a puto el postre: lugar que repartió el coperillo del avechucho».

⁴² Ovidio, *Metamorfosis*, VI.

⁴³ Ovidio, *Metamorfosis*, VII.

dispongo, yo la reparto y, de lo que los hombres no saben recoger ni gozar, me acusan...⁴⁴

El discurso de la Ocasión se introduce tras la frase hecha «desatar la tarabilla» (*tarabilla*, «metafóricamente se llama a la persona que habla mucho y apriesa, sin orden ni concierto», *Aut*)⁴⁵. El que el personaje se defina como «hembra que se ofrece a todos» posee, obviamente, connotaciones obscenas, las cuales se completan por medio del verbo *gozar*.

Mediante un polípite se forma el femenino burlesco *sansona*, vocablo que alude a la tradición bíblica y establece un paralelismo entre Sansón y la Ocasión, el cual está basado en el cabello, atributo que caracteriza a ambos personajes.

La frase hecha «asirse de las crines» es definida por Covarrubias como «procurar el hombre no descaecer de su estado cuando la fortuna da corcovos para derrocarlo, como hace el que va a caballo, puesto en necesidad y peligro de ir al suelo». La desmitificación viene dada al ser la propia Ocasión la que llama a su cabello *crin*, pues asistimos a un fenómeno de animalización, ya que este término se refiere a «las cerdas que el cavallo y otro animal trae en el cuello colgando» (Cov.).

La Ocasión, en defensa de su ama la Fortuna, culpa a los hombres de los vaivenes de la diosa, recurriendo a las imágenes clásicas de la esfera y de la rueda, pero de modo paródico:

Estas necesidades hacen a los hombres presumidos y perezosos y descuidados, éstas son el yelo en que yo me deslizo, en éstas se trastorna la rueda de mi ama y tropica la bola que la sirve de chapín. Pues, si los tontos me dejan pasar, ¿qué culpa tengo yo de haber pasado? Si a la rueda de mi ama son tropezones y barrancos, ¿por qué se quejan de sus vaivenes?; si saben que es rueda y que sube y baja, y que por esta razón bajan para subir y suben para bajar, ¿para qué se devanan en ella? El sol se ha parado, la rueda de la Fortuna, nunca: quien más seguro pensó haberla fijado al clavo, no hizo otra cosa que alentar con nuevo peso el vuelo de su torbellino; su movimiento dirige las felicidades y miserias como el del tiempo las vidas del mundo y el mundo mismo poco a poco. Esto es verdad, Júpiter, responde quien quisiere.

Por un lado, la esfera sirve a la Fortuna de *chapín* —término que ya comentamos anteriormente—, sobre el que la diosa *tropica*. Por otro lado, destacamos el dinamismo de esta escena, dado que contribuye a la comicidad: la rueda *se trastorna*, dado que pasa por *tropezones y barrancos*; su movimiento es imparable aunque el hombre pretenda *haberla fijado al clavo*. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste consideran la palabra *barranco* —que aparece en las ediciones más pri-

⁴⁴ Omitimos el siguiente fragmento en el que la Ocasión enumera una larga serie de necesidades. Las expresiones más ambiguas están comentadas en la edición de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* de Bourg, Dupont y Geneste, 1987, pp. 158-59.

⁴⁵ En el enmarque final se introduce una frase hecha similar «soltar la tarabilla» con motivo de Mercurio, dios de la elocuencia: «Mercurio, soltando la tarabilla, dijo que todo se remediaría, y que no turbasen el banquete celestial» (p. 224).

mitivas— poco comprensible, y proponen *barreno*, término más parecido a *barranco* que el femenino *barrena* propuesto por Fernández-Guerra (1852-1859).

Todo el discurso de la Ocasión demuestra su desparpajo y su falta de respeto.

La Fortuna, cuyo movimiento desmesurado la convierte en un mecanismo desintegrado, explica la jerarquía de los poderes divinos y recuerda a Júpiter que ella tiene primacía sobre las divinidades del Olimpo. La diosa proclama el anonimato en el que han caído los dioses, que se ven ignorados por la humanidad, la cual no sólo les niega credibilidad, sino que reduce la existencia de los dioses al mero hecho de la obra literaria:

La Fortuna, con nuevo aliento, bamboleándose con remedos de veleta y acciones de barranco, dijo:

— La Ocasión ha declarado la ocasión injusta de la acusación que se me pone; empero yo quiero de mi parte satisfacerte a ti, supremo atronador y a todos esotros que te acompañan, servidores de ambrosía y nectar, no obstante que en vosotros he tenido y tengo y tendré imperio, como le tengo en la canalla más soez del mundo. Yo espero ver vuestro endiosamiento muerto de hambre por falta de víctimas y de frío, sin que alcancéis una morcilla por sacrificios, ocupados en solo abultar poemas y poblar coplones, gastados en consonantes y apodos amorosos, sirviendo de munición a los chistes y a las pullas.

El fragmento comienza con una cosificación que reitera el imparable movimiento de la diosa: *bamboleándose con remedos de veleta*. La diosa se dirige a Júpiter mediante el epíteto *supremo atronador*.

Si nos atenemos a la construcción *servidores de ambrosía y nectar*, la Fortuna trata al resto de los dioses como sirvientes, colocándolos en el mismo plano que a Hebe o Ganimedes. Quizás en este caso sea más apropiada la lectura *sorbedores de ambrosía y nectar* que prefieren otras ediciones⁴⁶, pues se trata de un apelativo usual en el Renacimiento, pero bastante irónico en este paródico enmarque olímpico.

La Fortuna se siente dominadora de los dioses y de *la canalla más soez del mundo*. La construcción *endiosamiento muerto de hambre* es similar a «dios de mala muerte». La ruptura de la frase se lleva a cabo precisamente por su interpretación literal, ocasionada por la relación sintagmática con términos que devuelven a la frase sus valores lexemáticos: el descreimiento de los hombres dejaría sin sacrificios y, por tanto, con hambre, a los dioses. El término *morcilla* para aludir a los sacrificios rituales supone degradar éstos mediante su desplazamiento al plano costumbrista culinario, proceso cómico que se reitera a menudo en la obra satírico burlesca de Quevedo.

⁴⁶ Así se mantiene en la edición de Bourg, Dupont y Geneste, 1987.

A continuación, el dios Sol grita a la Fortuna desaforadamente:

— ¡Malas nuevas tengas de cuanto deseas, —dijo el Sol— que con tan insolentes palabras blasfemas de nuestro poder! Si me fuera lícito, pues soy el Sol, te friera en caniculares y te asara en buchornos y te desatinara a modorras.

El ámbito de acción del dios-astro queda relacionado con el culinario (*freír* y *asar*) y con el medicinal, pues el término *modorra* es definido por Covarrubias como «una enfermedad que saca al hombre de sentido, cargándole mucho la cabeza».

Tras la intervención del dios Sol, replica la Fortuna, enumerando, a modo de injuria contra Apolo, las fábulas mitológicas de las que se le hace protagonista:

— ¡Vete a enjugar lodazales, —dijo la Fortuna— a madurar pepinos y a proveer de tercianas a los médicos y a adestrar las uñas de los que se espulgan a tus rayos!, que ya te he visto yo guardar vacas y correr tras una mozuela que, siendo sol, te dejó a oscuras. Acuérdate que eres padre de un quemado. Cósete la boca y déjale hablar a quien le toca.

Las formas imperativas (*vete*, *acuérdate*, *cósete* y *déjale*) y los verbos *videndi* (*ya te he visto yo*) abren el proceso degradante.

Los mandatos de la diosa Fortuna están presentados en una gradación ascendente que, en primer lugar, parte de los efectos del sol sobre la naturaleza, vistos con absoluta negación de poeticidad. En segundo lugar, se pasa a un concepto más retorcido: proveer de fiebre (*tercianas*) a los médicos, pues, conocida la fobia de Quevedo hacia estos personajes⁴⁷, se rebaja así la categoría de Apolo, dios de la medicina; no olvidemos que los pepinos tenían fama de provocar la fiebre terciaria e incluso la muerte. En tercer lugar, el aspecto más morboso y repulsivo se consigue al aplicar al Sol el papel de guiar las uñas de los que se espulgan bajo sus rayos⁴⁸; la función del dios-astro queda, por tanto, reducida a servir de luz y calor, no a personas u objetos valiosos, sino a la *canalla*, término de carácter despectivo que ya hemos comentado anteriormente. El mito va sumiéndose en una atmósfera infrarrealista de total degradación, en cuya ambientación picaresca no pueden faltar los parásitos⁴⁹. El término *espulgarse* ('quitarse las pulgas') manifiesta el gusto de Quevedo por recrearse en los detalles repulsivos que denuncian la inmundicia. La luz del sol se nos presenta, por tanto, no como un elemento ennoblecedor, sino como la causa alumbradora de la miseria humana.

⁴⁷ Sobre la sátira a los médicos véase: Goyanes Capdevila, 1934; Querillac, 1986; Arellano, 1984, pp. 86-90. En cuanto a los poemas en los que el dios Apolo está relacionado con la sátira a los médicos, destacamos: 790, vv. 1-12; 680, vv. 1-4; 828, vv. 141-44; 767, vv. 161-64.

⁴⁸ Esta misma referencia la aplica Quevedo a Apolo en el soneto 536: «Bermejazo platero de las cumbres, / a cuya luz se espulga la canalla, / la ninfa Dafne, que se afufa y calla, / si la quieres gozar, paga y no alumbres» (vv. 1-4).

⁴⁹ Ver Arellano, 1984, pp. 172-75.

La referencia a las vacas se refiere al episodio mitológico según el cual Apolo, expulsado del Olimpo por haber asaeteado a los Cíclopes, fue condenado a vivir sobre la tierra, donde se refugió en casa de Admete, rey de Tesalia, cuyos rebaños guardó el dios durante un año; contento del trato recibido, Apolo recompensó a su patrón haciendo que sus vacas tuvieran siempre partos dobles.

En cuanto al vocablo *mozuela*, éste participa de la misma degradación que *canalla*; mediante la presencia de estos términos germanescos se insiste en la desvalorización, por medio del lenguaje, de los temas serios; en este caso, del episodio de Apolo y Dafne. El retrato de la ninfa se construye con los mismos recursos e imágenes burlescas que Quevedo utiliza en su poesía y que transforman la relación en amores prostibularios⁵⁰. El tratamiento denigrante se consigue por medio de un sufijo despectivo de rara aparición en la obra de nuestro autor (-*uela*) y la frase hecha ya comentada de «quedarse a oscuras», la cual se quiebra por su sentido literal. Apolo queda presentado cómicamente como un amante fracasado y Dafne como una prostituta.

A continuación, la diosa Fortuna hace callar al Sol recordándole, mediante una perífrasis, que es *padre de un quemado*, que alude al mito de Faetón⁵¹, el cual se cubre de una connotación deshonorosa, pues con frecuencia nuestro autor, con motivo de las familias conversas, identifica a este personaje, que fue fulminado por el rayo de Júpiter, con el condenado a la hoguera por la Inquisición⁵². La injuria al dios conecta, por tanto, con el sintagma *planeta bermejo*, con el que se describe al Sol a comienzos de *La Hora*, pues, en la tradición occidental, el pelirrojo ha sido considerado arquetipo del malvado, engañador y traicionero, de ahí que se le atribuya este rasgo a Judas y, de modo general, a los judíos.

Tras la intervención de la Fortuna, toma la palabra Júpiter:

Entonces Júpiter, severo, pronunció estas razones:

— Fortuna, en muchas cosas de las que tú y esa picarona que te sirve habeis dicho, teneis razón; empero, para satisfacción de las gentes, está decretado inviolablemente que en el mundo en un día y en una propia hora se hallen de repente todos los hombres con lo que cada uno merece. Esto ha de ser. ¡Señala la hora y día!

⁵⁰ Los poemas satíricos y burlescos que recrean la fábula de Apolo y Dafne han sido de los pocos textos quevedianos de tema mitológico estudiados por parte de la crítica. Ver Arellano, 1984, pp. 227-33; Barnard, 1984; Neira, 1980; Torres Nebrera, 1988.

⁵¹ La caída de Faetón se convirtió en un símbolo de la osadía, del atrevimiento y de la transitoriedad de toda empresa. Los poetas barrocos, además de cantar la fugacidad de la vida, toman la fábula como pretexto para fustigar a los privados. Quevedo prefiere, no obstante, relacionarla con el tema de la ascendencia judía y los quemados por la Inquisición. Para el estudio de la fábula de Faetón en la literatura española véanse los trabajos de Gallego Morell, 1956, 1959, y 1961. Véase también Rozas, 1963.

⁵² Quevedo recurre al mito de Faetón en múltiples ocasiones. Véanse los poemas: 62, vv. 5-8 y 11-14; 200, vv. 7-18; 272, vv. 5-8; 299, vv. 5-8; 411; destacamos el epítalo 822, que lleva por título *A Faetón*, en el que se relaciona la muerte de este personaje con los quemados en la hoguera.

Destacamos de este fragmento el término germanesco *picarona*, que el dios emplea para referirse a la Ocasión. Este vocablo está formado por el término femenino *pícara*, más el sufijo aumentativo *-ona* que le aporta un carácter familiar. En cuanto al vocablo *pícara*, éste aparece en el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* como «la prostituta, tratada así afectuosamente por su rufián», acepción que conecta con el modo degradante en que se nos vienen presentando los personajes femeninos y, en concreto, la Ocasión, que anteriormente se ha definido como «hembra que se ofrece a todos».

Acto seguido, la Fortuna pregunta al Sol qué hora es:

– Lo que se ha de hacer, ¿de qué sirve dilatarlo?; hágase hoy. Sepamos qué hora es.

El Sol, jefe de los relojeros, respondió:

– Hoy son veinte de junio; y la hora, las tres de la tarde, tres cuartos y diez <y seis> minutos.

– Pues en dando las cuatro vereis lo que pasa en la tierra.

Y diciendo y haciendo empezó a untar el eje de su rueda y encajar manijas y mudar clavos y enredar cuerdas, aflojar unas y estirar otras; cuando el Sol, dando un grito, dijo:

– ¡Las cuatro son!, ni más ni menos: que ahora acabo de dorar la cuarta sombra postmeridiana de las narices de los relojes de sol.

La relación del dios-astro con el tiempo queda ridiculizada cuando se le llama *jefe de los relojeros* y éste anuncia la hora. Continuamos con ese costumbrismo que lleva a Quevedo a encasillar a los dioses en los oficios de los que él mismo gusta mofarse en multitud de ocasiones. Uno de los medios empleados para que una profesión resulte cómica consiste en encerrarla en el recinto de su propio lenguaje. Así, en este fragmento, el Sol no puede dejar de hablar sin usar un lenguaje minado de términos concernientes a la relojería. La parodia del lenguaje se consigue cuando, junto a los tecnicismo (*postmeridiana*), se incrustan términos (*narices*) que sorprenden por lo inesperado de la relación que se establece entre ellos.

Destacamos, además, cómo Quevedo resalta la sensación de mecanismo desintegrado al descoyuntar la figura del astro en acciones exageradas. Mediante la aceleración de sus movimientos, que han perdido toda su armonía y se muestran desordenados, se proporciona un vértigo caótico y una deformación grotesca del personaje. Esta misma sensación vertiginosa tiene lugar en el último fragmento del enmarque inicial, cuando la Fortuna se pone en funcionamiento y se marcha a la tierra para dar a cada individuo lo que merece:

En diciendo estas palabras, la Fortuna, como quien toca sinfonía, empezó a desatar su rueda, que arrebatada en huracanes y vueltas, mezcló en nunca vista confusión todas las cosas del mundo. La Fortuna dio un gran aullido, diciendo:

– Ande la rueda y coz con ella.

El helenismo *sinfonía* se refiere aquí al instrumento del que dice Covarrubias «Vulgarmente llaman sinfonía un instrumento que suelen traer los ciegos con un perrillo que baila». Esta definición conecta con la imagen de presentación de la diosa Fortuna:

que con un bordón en la mano venía tentando y de la otra tiraba de la cuerda que servía de freno a un perrillo.

El movimiento y el ruido que ocasionan la diosa proporcionan un dinamismo tan exagerado que contribuye a la parodia del personaje, que queda animalizado mediante el verbo *aullar*, el cual implica una acción propia de lobos y de perros, y no de una diosa. Obsérvese el sentido figurado del término que aporta Covarrubias: «También decimos aullar la criatura racional, quando sin formar palabras saca del pecho un gemido agudo y constante, que parece remedar al lobo o al perro»⁵³.

El cultismo *sinfonía* contrasta con la frase hecha final, pues una de las funciones más frecuentes del cliché es ayudar a caracterizar a un personaje de baja estofa, de ahí que los dioses del enmarque de *La Hora* hablen constantemente haciendo referencia a frases hechas y que, de la misma manera, los poemas satíricos estén constantemente salpicados de ellas.

Quevedo cierra el enmarque inicial precisamente con una que alude a un juego de niños: *ande la rueda y cox con ella*. «Juego con que se divierten los muchachos: el cual ejecutan echando suertes, para que uno se quede fuera, y los demás dados de la mano forman una rueda y, dando vueltas, van tirando coces al que ha quedado fuera, el cual procura, aunque sea recibiendo algunas coces, coger a otro de los que andan en la rueda, y el cogido se queda fuera, y siempre van diciendo: Ande la rueda y cox con ella» (*Aut*).

Al insertar ideas absurdas en moldes de frases hechas, Quevedo obtiene infinidad de frases cómicas. En este caso, la comicidad surge cuando consigue que centremos nuestra atención en la materialidad de la metáfora, pues la frase se quiebra precisamente cuando se pone el énfasis en la referencia directa⁵⁴.

Termina aquí el análisis léxico de un fragmento del enmarque olímpico inicial de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, en el que, como hemos podido comprobar, la comicidad y la parodia de los dioses del Olimpo se lleva a cabo, fundamentalmente, mediante la mani-

⁵³ Este mismo verbo se aplica a Venus en el enmarque final de *La Hora*, en un proceso similar de animalización: «y Venus aullando de dedos con castañetones de chasquido, se desgobernó en un rastreado, salpicando de cosquillas con sus bullicios los corazones de los dioses» (p. 225).

⁵⁴ La ruptura de las frases hechas es un aspecto de los más peculiares del estilo burlesco de Quevedo, pues, de hecho, estas fórmulas fijas no aparecen en sus composiciones de estilo elevado. Véase para este aspecto la segunda parte del artículo de Alarcos García 1955, pp. 23-38; Ynduráin, 1955; Bousoño, 1970; Arellano, 1984, pp. 189-93; y sobre todo Arellano, 1997.

pulación literaria de vulgarismos, la ruptura de frases hechas y la gran profusión de vocabulario germanesco.

Todo ello resalta aún más por los cultismos y tecnicismos⁵⁵, que no hacen sino potenciar el valor paródico de este lenguaje del hampa puesto en boca de los dioses⁵⁶. La desproporción entre unos tipos de lengua tan dispares, usados simultáneamente, conlleva la sorpresa, que es una de las fuentes de lo cómico en esta obra magistral de Quevedo.



⁵⁵ Arellano, 1984, pp. 185-89.

⁵⁶ Sobre las recreaciones burlescas de los mitos en Quevedo véase Arellano, 1984, pp. 227-33; Guerrero Salazar: 1998a, 1998b, 1998c.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos García, E., «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, 5, 1955, pp. 23-38.
- Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985.
- Alonso Hernández, J. L., «La sinonimia en el lenguaje marginal de los siglos XVI y XVII españoles (los sinónimos de “delator”, “cornudo” y “ojo”)», *Archivum*, 22, 1972, pp. 305-49.
- Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- Alonso Hernández, J. L., *El lenguaje de los maleantes españoles en los siglos XVI y XVII. La germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Álvarez Barrientos, J., «Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo en un comentario», *Revista de Literatura*, 46, 92, 1984, pp. 57-72.
- Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, Euns, 1984.
- Arellano Ayuso, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, I, 1997, pp. 15-38.
- Barnard, M. E., «The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne», *Romanic Review*, 72, 1981, pp. 253-73.
- Barnard, M. E., «Myth in Quevedo: The Serious and the Burlesque in the Apollo and Daphne Poems», *Hispanic Review*, 52, 1984, p. 499-522.
- Barnard, M. E., «Quevedo's Revisions of His Sonnet to Daphne», *Neophilologus*, 69, 1985, pp. 365-73.
- Blecua, J. M., ed., Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990. 3ª ed.
- Bourg, J., Dupont, P. y Geneste, P., eds., Francisco de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Bousoño, C., «Un ensayo de estilística explicativa (ruptura de un sistema formado por una frase hecha)», en el *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 69-84.
- Buendía, F., ed., Francisco de Quevedo. *Obras completas. Obras en prosa*, Madrid, Aguilar, 1986. 6ª ed.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. M. de Riquer, Barcelona, editorial Alta Fulla, 1987.
- Cuevas García, C., «Quevedo y el lenguaje plebeyo», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar. III. Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 87-100.
- Diccionario de Autoridades*, edición facsímil de las de 1726, 1732 y 1737, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
- Fernández-Guerra y Orbe, A., ed., *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Atlas, 1952-59.
- Fernández Mosquera, A. y Azaustre Galiana, A., *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, PPU, 1993.

- Gallego Morell, A., «El mito de Faetón en la literatura española», *Clavileño*, 37, 1956, pp. 13-26 y 38, 1956, pp. 31-43.
- Gallego Morell, A., «Varios poemas inéditos de la fábula de Faetón», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 67, 1959, pp. 193-218.
- Gallego Morell, A., *El mito de Faetón en la Literatura española*, Madrid, CSIC, 1961.
- Garagalza, L., *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- García Valdés, C. C., ed., Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Goyanes Capdevila, J., *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo*, Madrid, s. e., 1934.
- Guerrero Salazar, S., *Las fábulas mitológicas en Francisco de Quevedo*, Tesis doctoral/microficha, núm. 228, Universidad de Málaga, 1998a.
- Guerrero Salazar, S., «La parodia de la fábulas amorosas en Francisco de Quevedo», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Málaga, Algazara, 1998b, pp. 791-808.
- Guerrero Salazar, S., «La función satírico burlesca del mito en Quevedo», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, Málaga, Algazara, 1998c, pp. 403-21.
- Guerrero Salazar, S., «El léxico del enmarque final de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*», *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, Málaga, 14, 1999, pp. 143-57.
- Llano Gago, M^a T., *La obra de Quevedo: Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.
- López Grigera, L., ed., Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Castalia, 1987.
- Martin, H. M., «The Apollo and Daphne Myth as treated by Lope de Vega and Calderón», *Hispanic Review*, 1, 1933, pp. 149-60.
- Neira, J., «Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico», *Cuadernos de Norte*, 1, 1980, pp. 5-10.
- Querillac, R., «Quevedo y los médicos: sátira y realidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, 1986, pp. 55-66.
- Rozas, J. M., «Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro», *Boletín Cultural de la Embajada Argentina*, Madrid, 2, 1963, pp. 81-92.
- Schwartz Lerner, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsia, 1986.
- Torres Nebrera, G., «Análisis comparativo de un texto de Garcilaso y otro de Quevedo», en Ariza Viguera, M., Garrido Medina, J. y Torres Nebrera, G., *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1988, pp. 189-210.
- Ynduráin, F., «Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII», *Archivo de Filología Aragonesa*, 7, 1955, pp. 103-30.